

Chris Walton

Von innen und von außen. Beethovens Neunte Sinfonie und die ›Wagner'sche‹ Dirigiertradition

»Das Studium der Wagner'schen Schrift [Über das Dirigieren] müsste für jeden
Dirigenten eine Selbstverständlichkeit sein.« KARL BÖHM¹

Wagners Aufsatz *Über das Dirigieren*, erstmals 1869 veröffentlicht,² war nicht die erste gehaltvolle Schrift über dieses Thema. Seit das ›Dirigieren‹ im modernen Sinne während der Biedermeier-Zeit von Louis Spohr, Gaspare Spontini, Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn und anderen entwickelt wurde,³ hatten etwa Ferdinand Simon Gassner und Hector Berlioz je eine Schrift darüber publiziert. Seinem Titel gemäß war Gassners *Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde* (1844) ein praktischer Ratgeber für ›angehende‹ Dirigenten (unter den dort aufgestellten Regeln steht etwa: »Lerne etwas Tüchtiges; auf dass du dich nicht zu scheuen hast über Solche zu herrschen, die mehr verstehen als Du!«⁴). Berlioz' *Le Chef d'Orchestre, Théorie de son art*, 1855 in der revidierten Ausgabe seines *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration* moderne veröffentlicht, ist ebenfalls praktisch orientiert – unter anderem bietet er Rat schläge, wie die verschiedenen Taktarten zu schlagen sind. Aber nicht einmal diese Schrift von Berlioz – die immerhin bald ins Englische und ins Deutsche übersetzt wurde – konnte nur annähernd die Breitenwirkung von Wagners *Über das Dirigieren* erreichen, worin er auf die Kunst der Interpretation beziehungsweise des Ausdrucks und des Tem-

- 1 Auf einem Einlageblatt geschrieben, das Böhm offensichtlich in seinem Arbeitsexemplar von Beethovens *Eroica-Sinfonie* aufbewahrte; siehe den Katalog *Wertvolle Bücher, Autographen, Illustrierte Werke, Grafik*. 54. Verkaufsaufstellung 2015, www.stuttgarter-antiquariatsmesse.de/fileadmin/user_upload/2015_Allgemein/Stuttgart-Messekatalog-2015.pdf (Zugriff 1. Juni 2018).
- 2 Erstmals veröffentlicht als Richard Wagner: *Ueber das Dirigieren*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 36 (Bd. 65), Nr. 48 (26. November 1869), S. 405–408; Nr. 49 (3. Dezember 1869), S. 417–419; Nr. 50 (10. Dezember 1869), S. 425–427; Nr. 51 (17. Dezember 1869), S. 437–439; Nr. 52 (24. Dezember 1869), S. 445–447; Jg. 37 (Bd. 66), Nr. 1 (1. Januar 1870), S. 4–8; Nr. 2 (7. Januar 1870), S. 13–16; Nr. 3 (14. Januar 1870), S. 25–27; Nr. 4 (21. Januar 1870), S. 33–36. Danach wurde der Aufsatz 1870 als selbständige Broschüre unter dem gleichen Titel bei Kahnt in Leipzig und drei Jahre später in Bd. 8 der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* (Leipzig 1873, S. 325–410) veröffentlicht. Wir zitieren hier aber – wie in der Wagner-Literatur üblich – aus der sechsten Ausgabe, das heißt aus der Volksausgabe der Schriften Wagners: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe* [hiernach GSS], Leipzig [1911], Bd. 8, S. 261–337.
- 3 Siehe zum Beispiel den Eintrag von Peter Gülke über »Dirigieren« in *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/12492 (Zugriff 1. Juni 2018).
- 4 Ferdinand Simon Gassner: *Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde*, Karlsruhe 1844, S. 19.

pos fokussiert. Ähnliche Aussagen über Wagners Aufsatz wie bei Karl Böhm finden wir bei vielen prominenten deutschen Dirigenten des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts. Bruno Walter nannte *Über das Dirigieren* eine »Fundgrube« seiner Jugend,⁵ für Richard Strauss war es »monumental«,⁶ während Felix Weingartner Wagner huldigte, indem er es wagte, einen eigenen Aufsatz mit dem gleichen Titel zu veröffentlichen, nur etwas mehr als ein Jahrzehnt nach dem Tode seines Vorgängers.⁷

In der Tat findet man nach Wagners Tod praktisch kein Buch über die Kunst des Dirigierens, das sich nicht auf ihn bezieht, allen voran auf *Über das Dirigieren*, aber auch auf dessen Schwesterwerk, Wagners Aufsatz *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens* aus dem Jahr 1873.⁸ Ob ein Autor über die Ästhetik des Dirigierens schreibt oder einen praktischen Leitfaden bietet, überall wird Wagner erwähnt und zitiert – manchmal wird sogar von ihm gestohlen.

Als exemplarisches Beispiel für die Quasi-Allgegenwärtigkeit von Wagner im Schrifttum über das Dirigieren darf uns hier – ohne wissenschaftliche Vollständigkeit erzielen zu wollen – ein einziges Notenzitat aus *Über das Dirigieren* dienen. Wagner lobte eine Aufführung der Neunten Sinfonie Beethovens, die er im Frühling 1839 (oder eher: 1840)⁹ unter François-Antoine Habeneck in Paris erlebt hatte:

»Nie habe ich, selbst durch die vorzüglichsten Orchester, es später ermöglichen können, die Stelle des ersten Satzes:



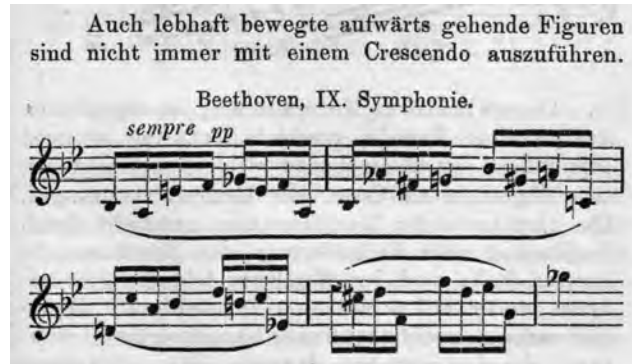
ABBILDUNG 1

So vollendet gleichmäßig ausgeführt zu erhalten, wie ich dies damals (vor dreißig Jahren) von den Musikern des Pariser Conservator-Orchesters hörte.«¹⁰

- 5 Bruno Walter: *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*, Frankfurt a. M. 1947, S. 59.
- 6 Richard Strauss: Vorwort, in: Hans Diestel: *Ein Orchestermusiker über das Dirigieren. Die Grundlagen der Dirigiertechnik aus dem Blickpunkt des Ausführenden*, Berlin 1931, S. 5–7, hier S. 7.
- 7 Felix Weingartner: *Ueber das Dirigieren*, Berlin 1896.
- 8 Wagner: *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1873, S. 275–304. Wir zitieren hier aus der Volksausgabe: GSS Bd. 9, S. 231–257.
- 9 Wagner schrieb 1839, aber Egon Voss hat bewiesen, dass es 1840 sein musste; siehe Wagner: *Über das Dirigieren* (1869), hg. von Egon Voss, Tutzing 2015, S. 12.
- 10 Wagner: *Über das Dirigieren*, S. 272.

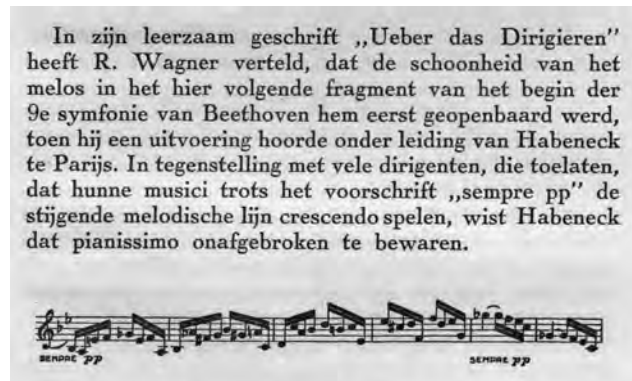
Dieses Notenbeispiel (Takt 116–122 im ersten Satz der Neunten Sinfonie) wird über mehr als ein Jahrhundert zu einer Art rotem Faden, der sich durch die Literatur über das Dirigieren zieht. Man findet ihn in der zweiten Ausgabe von Josef Pembaur's Über das Dirigieren aus dem Jahr 1907¹¹

ABBILDUNG 2



ebenso wie in einer holländischen Schrift über das Dirigieren von Marinus Cornelis van de Rovert aus dem Jahr 1928 (sein Text paraphrasiert hier Wagners Aussage über das gleichmäßig ausgeführte *pianissimo*):¹²

ABBILDUNG 3



Nicht einmal Hermann Scherchen kann der Versuchung widerstehen, dieses Beispiel zu bringen – nur will er offenbar nicht wie alle anderen vorgehen, deshalb zitiert er die Parallelstelle aus der Reprise (der Zweck bleibt aber der Gleiche, nämlich – wie er schreibt – »Legatofigurationen« darzustellen; Abbildung 4).¹³ Noch 1997 zitierte Gunther Schuller in seinem *The Compleat Conductor* diese Stelle.¹⁴

¹¹ Josef Pembaur: *Über das Dirigieren*, 2., bedeutend erw. Aufl., Leipzig 1907, S. 57.

¹² Marinus Cornelis van de Rovert: *De orkest-dirigent*, Hilversum [1928?], S. 131.

¹³ Hermann Scherchen: *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig 1929, S. 48.

¹⁴ Aus urheberrechtlichen Gründen verzichten wir hier auf eine Faksimile-Wiedergabe dieser Seite; siehe Gunther Schuller: *The Compleat Conductor*, New York/Oxford 1997, Beispiel Nr. 15 auf S. 96.

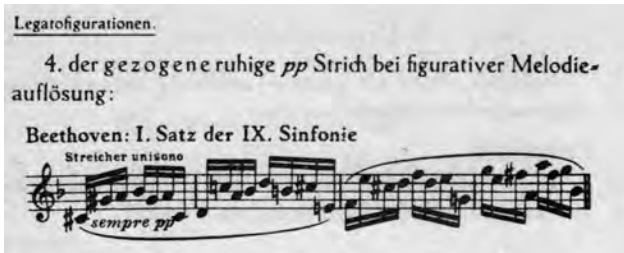


ABBILDUNG 4

Man könnte behaupten – wie es auch Schuller tut – dass Wagner einfach eine problematische Stelle geschickt erkannt hätte, die auch späteren Dirigenten musterhaft erscheinen musste und von daher der Erwähnung wert war. Aber an ähnlichen *legato*-Beispielen fehlt es der Orchesterliteratur ja nicht, niemand müsste zwingend Wagners Beispiel bringen. Und die Literatur bietet auch andere Entlehnungen aus Wagners Schriften, nicht immer als solche gekennzeichnet. Josef Pembaur zum Beispiel zitiert *Über das Dirigieren* ohne Hinweis auf seine Quelle, wenn er über den langsamen Satz der Sinfonie Nr. 40 von Mozart schreibt (diese Passage finden wir bei ihm übrigens auf der gleichen Seite wie das oben erwähnte Beethoven-Zitat aus Wagner). In *Über das Dirigieren* schreibt Wagner von der »mondscheinartig aufsteigenden Violine« und bietet folgendes Notenzitat an:¹⁵



ABBILDUNG 5

Dies wird durch Pembaur wie folgt paraphrasiert:¹⁶



ABBILDUNG 6

¹⁵ Wagner: *Über das Dirigieren*, S. 306.

¹⁶ Pembaur: *Über das Dirigieren*, S. 57.

Diese Beispiele widerspiegeln im Kleinen, was auch im größeren Zusammenhang gilt: dass Wagners Ansatz zur Interpretation des klassischen Repertoires zum allgemeinen Maßstab für die folgenden Generationen von Dirigenten wurde. Seine Ideen konnten sich so rasch und konsequent durchsetzen, nicht zuletzt, weil seine Freunde, Schützlinge, Gefolgsmänner und Anhänger in den Jahren nach seinem Tode die führenden Orchester Europas und Amerikas leiteten. Sein einziger Dirigier-»Schüler« war Hans von Bülow, der zum Mentor von Gustav Mahler, Richard Strauss und Walter Damrosch wurde; diese drei prägten später als Chefdirigenten das Musikleben unter anderem von Wien, Berlin und New York. Anton Seidl und Hans Richter arbeiteten als Wagners Bayreuther Kopisten und wanderten danach nach Amerika beziehungsweise nach England aus; in den 1890er-Jahren wurde Seidl Chefdirigent der New York Philharmonic, während Richter um die Jahrhundertwende das Musikleben Großbritanniens wie kein zweiter Dirigent dominierte. Arthur Nikisch spielte in den 1870er-Jahren im Bayreuther Orchester und wurde später zum »Rubato«-Dirigenten *par excellence* des frühen 20. Jahrhunderts, der die von Wagner geforderten Tempo-Modifikationen in der Musik Beethovens umsetzte (wie auf seiner berühmten Aufnahme der Fünften Sinfonie aus dem Jahr 1913 zu hören ist).¹⁷ Und alle hielten sich für Erben der Wagner'schen Interpretationstradition, vor allem wenn es um die Sinfonien Beethovens ging.

Sogar diejenigen, die einen anderen Ansatz befürworteten, fühlten sich gezwungen, sich auf Wagners Ideen zu beziehen, wenn auch nur, um sie möglichst zu widerlegen. Als Heinrich Schenker 1912 sein Buch *Beethovens neunte Sinfonie* veröffentlichte, zeigte er sich von Wagner beinahe besessen.¹⁸ Er zitierte längere Stellen aus Wagners Schriften, nur um zu beweisen, wie sehr dieser die letzte Sinfonie Beethovens missverstanden hätte. Schenker muss aber Wagners Schriften sehr gut gelesen haben, denn er erlaubte sich sogar – ohne Hinweis auf seine Quelle – eine sarkastische Verdrehung einer Stelle aus der sogenannten »Vision von La Spezia«, die erst ein Jahr zuvor in Wagners Autobiografie erschienen war. Wagner schrieb dort von der Inspiration zum Vorspiel des Rheingold: »nicht von außen, sondern nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen«,¹⁹ während Schenker behauptete: »Besonders war es aber Wagner [...], dem es versagt blieb, zu verstehen, wie die Musik sich durch sich selbst erläutert, der ihr daher irrtümlicherweise einen Drang zuschrieb, die Deutlichkeit, statt aus sich selbst, d. h. von innen, eben nur von außen zu empfangen«.²⁰

17 Heute mehrfach auf YouTube zu finden, zum Beispiel www.youtube.com/watch?v=Gn7Wk5w25oM (Zugriff 1. Juni 2018).

18 Heinrich Schenker: *Beethovens neunte Sinfonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*, Wien/Leipzig 1912.

19 Richard Wagner: *Mein Leben*, München 1911, Bd. 2, S. 592.

20 Schenker: *Beethovens neunte Sinfonie*, S. 371.

Wagners Einfluss auf die Interpretation der Klassiker betraf aber mehr als Fragen des Ausdrucks und der Tempo-Modifikationen, denn vor allem im Falle der Neunten Sinfonie Beethovens empfahl er gewisse Änderungen im musikalischen Text, die von seinen wichtigsten Nachfolgern übernommen wurden. Diese Stellen werden in seinem Aufsatz zur Sinfonie aus dem Jahr 1873 detailliert aufgelistet. Wagner war davon überzeugt, dass Beethoven – der völlig taub war, als er seine Neunte komponierte – von den Unzulänglichkeiten im damaligen Instrumentenbau verhindert worden war, seine Ideen adäquat zu realisieren. Vor allem ging es Wagner um die Naturhörner und Naturtrompeten. Hätte Beethoven chromatische Ventilinstrumente zur Verfügung gehabt, meinte Wagner, so hätte er seine Partitur anders instrumentiert, und Wagner nahm es nun auf sich, diese im Geiste Beethovens zu »vervollständigen«; dass er sonst für absolute Texttreue plädierte, fand er keineswegs widersprüchlich. Im Scherzo hatte Wagner immer eine Unausgeglichenheit zwischen den Streichern und den Bläsern gestört, so empfahl er nun, die Melodie ebenfalls von den Hörnern spielen zu lassen.²¹



ABBILDUNG 7

Die Arbeitspartituren der Neunten Sinfonie Beethovens, die von Gustav Mahler und Richard Strauss annotiert wurden, folgen hier dem Beispiel Wagners,²² und auf Aufnahmen dieser Sinfonie von so verschiedenen Dirigenten wie etwa Arturo Toscanini und Hermann Scherchen hört man ebenfalls deutlich, wie sie an dieser Stelle die Hörner hinzufügten.²³ Auch andere Änderungen Wagners (etwa seine *espressivo*-Nuancierung der

²¹ Wagner: Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's, S. 239 f.

²² Die annotierte Partitur von Strauss gehört der Familie Strauss in Garmisch-Partenkirchen; von Mahler sind zwei annotierte Partituren der 9. Sinfonie Beethovens erhalten, wovon eine online einsehbar ist: <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/3b5411dc-a48c-4444-afe9-7e6dfdc7ea6-o.1/fullview#page/80/mode/2up> (Zugriff 1. Juni 2018).

²³ Diese Aufnahmen sind heute auf YouTube erhältlich, siehe zum Beispiel Scherchen www.youtube.com/watch?v=FxY5tFgwhwQ und Toscanini www.youtube.com/watch?v=DukI3jdK6eQ (Zugriff 1. Juni 2018).

Takte 138ff. im ersten Satz)²⁴ wurden von Mahler, Strauss und weiteren übernommen. Raymond Holden hat in der *Musical Times* schon ausführlich dargestellt, wie sich die führenden Dirigenten des frühen 20. Jahrhunderts in ihrer Interpretation dieser Sinfonie konkret an Wagner anlehnten.²⁵

Bedenkt man, dass Wagners Auffassung der Neunten Sinfonie Beethovens in der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte dieses Werks bis weit in das 20. Jahrhundert von zentraler Bedeutung blieb, so überrascht es, dass er diese Sinfonie insgesamt nur fünf Mal dirigierte: am 5. April 1846, 28. März 1847 und am 1. April 1849 in Dresden; am 26. März 1855 in London und am 22. Mai 1872 in Bayreuth, anlässlich der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses (streng genommen waren es fünfeinhalb Mal, denn am 31. März 1858 dirigierte er zusätzlich die beiden mittleren Sätze in einem Privatkonzert zum Geburtstag von Otto Wesendonck in Zürich). Wagners erste Aufführung der Neunten, am Palmsonntag 1846 in Dresden, wird in der Literatur als Meilenstein in der Rezeptionsgeschichte des Werks beschrieben. Sein erster Biograf, Carl Glasenapp, schrieb im zweiten Band seines *Leben Richard Wagners* ein eigenes Kapitel über das Ereignis und fasste am Ende zusammen: »Unzweifelhaft hat Beethovens gewaltige letzte Symphonie erst durch ihre Dresdener Aufführung zum ersten Male wirkliches Leben gewonnen; von hier aus datierte ein tieferes Verständnis des bis dahin verschrienen Werkes«.²⁶ Alle weiteren Kommentatoren folgten dem Beispiel Glasenapps, bis hin zu Nicholas Cook in seinem *Cambridge Handbook* über die Sinfonie, dessen Kapitel über die »Performance and tradition« des Werks mit Wagner anfängt und schon auf der zweiten Seite eine Würdigung seiner ersten Aufführung aus dem Jahr 1846 bietet.²⁷

Wagners Dresdner Aufführung war in der Tat wichtig – wie Holden erläutert, hat er Chor, Solisten und Orchester auf der Bühne so aufgestellt, wie seither üblich: mit dem Orchester vor dem Dirigenten, dem Chor hingegen in einem Halbkreis, terrassenmäßig hinter dem Orchester. Auch war es nur in Dresden, dass Hans von Bülow, später einer der wichtigsten Interpreten dieses Werks, die Neunte unter der Leitung Wagners hörte. Der erste aber, der die überragende Bedeutung dieser Dresdner Aufführung der Welt verkündete, war Wagner selbst, und zwar erst 25 Jahre später, als er erstmals in der Öffentlichkeit davon berichtete. In der Zwischenzeit hatte Wagner die Neunte zwar mehrmals in seinen Schriften erwähnt, aber immer im Abstrakten, ohne seine eigenen Aufführungen zu erwähnen – nicht einmal in seiner Autobiografie *Eine Mitteilung an meine*

24 Siehe Wagner: *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's*, S. 248.

25 Raymond Holden: *The Iconic Symphony. Performing Beethoven's Ninth Wagner's Way*, in: *The Musical Times* 152 (2011), Nr. 1917, S. 3–14.

26 Carl Friedrich Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig 1910, Bd. 2, S. 167.

27 Nicholas Cook: *Beethoven. Symphony No. 9*, Cambridge 1993, S. 48–64.

Freunde aus dem Jahr 1851 werden sie erwähnt. Ab den späten 1860er-Jahren diktierte Wagner seine Erinnerungen an seine Frau Cosima (später als *Mein Leben* veröffentlicht). Daraus zog er 1871 seinen Bericht über die Dresdner Aufführung der Neunten vom Jahr 1846 und veröffentlichte ihn im zweiten Band seiner *Gesammelten Schriften*. Dort wurde der Bericht chronologisch im Jahr 1846 eingereiht. So stand dieser neben dem Programm zur Sinfonie, das Wagner tatsächlich 1846 geschrieben hatte, obwohl der Bericht ein Vierteljahrhundert später aus der Erinnerung verfasst worden war.²⁸ Erst jetzt fing die eigentliche Rezeption seiner Dresdner Aufführung an, die rückwirkend zum Schlüsselerlebnis in der Rezeptionsgeschichte des Werks hochstilisiert wurde. Man sollte aber diesen Bericht zusammen mit den anderen Schriften Wagners aus dieser Zeit – darunter *Über das Dirigieren*, *Beethoven* (1870) und *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's* (1873) – als eine Art Meta-Text auffassen. Diese Dokumente beziehen sich immer wieder aufeinander und haben insgesamt den Zweck, Wagner als Erben Beethovens zu erklären. Dass Wagner seinen Bericht über die Aufführung von 1846 nun überhaupt publizierte, hing vermutlich damit zusammen, dass er plante, das Werk bald wieder aufzuführen. Er war schon 1870 vom »Beethoven-Comité« in Wien eingeladen worden, die Neunte zu dirigieren, hatte aber schroff abgelehnt. Am 13. Mai 1870 sagte er zu Cosima: »wo ich einmal zu Hause sein werde, werde ich dir die Symphonie aufführen, aber mit all' dem Gesindel will ich nichts zu tun haben.«²⁹ So kam es, dass Wagner zwei Jahre später, in seinem letzten »zu Hause«, nämlich Bayreuth, die Sinfonie in der Tat aufführte.

Mit Ausnahme seiner eigenen Texte haben wir nur wenige Quellen, die uns Aufschluss darüber geben, wie Wagner überhaupt dirigierte. Nur im Falle der Ouvertüre zu *Iphigenie in Aulis* von Gluck ist eine handschriftliche Kopie einer eigenen Dirigierpartitur Wagners aus dem Jahr 1856 erhalten;³⁰ und in der Zentralbibliothek Zürich liegen Streicherstimmen von Mozarts *Jupiter-Sinfonie*, die auf Wagners Geheiß mit Vortragszeichen annotiert wurden.³¹ Verschiedene Zeitzeugen belegen allerdings, dass Wagner die Werke des klassischen Repertoires oft auswendig probte und dirigierte, darunter auch die Neunte Beethovens.³² Wir wissen, dass er in jungen Jahren eine Partitur der Neunten besaß, aber

28 Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 2, Leipzig 1871. Der »Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846« wurde auf S. 65–74 abgedruckt, das Programm auf S. 75–84.

29 Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, Bd. 1, München 1976, S. 230 (Eintrag vom 13. Mai 1870).

30 In der Zentralbibliothek Zürich aufbewahrt, Signatur MS Q 861, hier online einsehbar: www.e-manuscripta.ch/zuz/content/pageview/827653 (Zugriff 1. Juni 2018).

31 Siehe mein *Richard Wagner's Zurich*, Rochester, NY 2007, Kapitel 8: »Wagner conducts«, S. 163–182, insbes. S. 170–173.

32 Siehe Gustav Adolph Kietz: *Richard Wagner in den Jahren 1842–1849 und 1873–1875. Erinnerungen*, Dresden 1905, S. 50, und Adolf Wallnöfer: *Autobiographie*, [München: Privatdruck der Familie, ohne Datum], S. 17.

es ist nicht auszuschließen, dass er sich in späteren Jahren auf sein Gedächtnis verließ, so erstaunlich uns dies heute vorkommen mag. Rezensionen seiner Aufführungen sind natürlich erhalten. Diese bestätigen, dass er mit viel *Rubato* dirigierte, aber sie sind sonst wenig aufschlussreich. Nach seiner Flucht aus Dresden im Jahr 1849 trat Wagner nur noch als Gastdirigent auf, auch führte er letztmals in Zürich Anfang der 1850er-Jahre regelmäßig als Gast die Sinfonien Mozarts und Beethovens mit einem von ihm trainierten Orchester auf (wenn auch nur mit dem semi-professionellen Orchester der dortigen Allgemeinen Musikgesellschaft). Ab den 1860er-Jahren dirigierte Wagner auf seinen Reisen hauptsächlich seine eigenen Werke. Erst anlässlich seiner Aufführung der Neunten im Jahr 1872 in Bayreuth werden die Kritiken für uns interessanter, denn er war inzwischen so berühmt beziehungsweise berüchtigt, dass Musikzeitschriften und Zeitungen von diesem Auftritt ausführlich Kenntnis nahmen. Aber auch hier wünschte man sich oft mehr Information, als geboten wird. Die wichtigsten Rezensionen seiner Bayreuther Aufführung der Neunten Sinfonie sind von Otto Leßmann in der Neuen Berliner Musikzeitung,³³ der sich allerdings eher auf die Details des Gesamtanlasses konzentriert (unter anderem auf die Grundsteinlegung) als auf Wagners Interpretation der Neunten, von Wilhelm Tappert für das Musikalische Wochenblatt (die Zeitschrift, die von Wagners eigenem Verleger Fritzsche herausgegeben wurde),³⁴ sowie von Wagners zeitweiligem Assistenten Heinrich Porges, dessen Bericht bald danach in Buchform bei Kahnt in Leipzig erschien.³⁵

Neben vielen Details über das Essen, die Gäste und die allgemeine Stimmung bieten Porges und (vor allem) Tappert Informationen über die Proben, die Wagner mit Orchester und Chor hielt. Dennoch bleibt naturgemäß ohne musikalische Quellen vieles ungewiss. Und auch jene Musiker, die dort mitspielten und später zu bedeutenden Dirigenten der Neunten wurden – Hans Richter, Arthur Nikisch und Anton Seidl – hinterließen weder annotierte Partituren noch irgendwelche ausführlichen Berichte des Ereignisses oder eine eigene Aufnahme der Neunten Sinfonie.³⁶ Hans von Bülow, dessen Auffassung der Neunten später für Mahler, Strauss und andere so wichtig wurde, war nicht einmal in

33 Otto Leßmann: Pfingsten 1872 in Bayreuth, in: Neue Berliner Musikzeitung 26 (1872), S. 178–180 (Nr. 23, 5. Juni 1872) sowie S. 185–187 (Nr. 24, 12. Juni 1872).

34 Wilhelm Tappert: Die Festtage in Bayreuth, in: Musikalisches Wochenblatt 3 (1872) S. 358 f. (Nr. 23, 31. Mai 1872), S. 375 f. (Nr. 24, 7. Juni 1872), S. 391–394 (Nr. 25, 14. Juni 1872) sowie S. 407–410 (Nr. 26, 21. Juni 1872).

35 Heinrich Porges: Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (22. Mai 1872), Leipzig 1872.

36 Von Arthur Nikisch hat sich überhaupt kein Nachlass erhalten. Zu Seidl siehe »Anton Seidl collection of musical papers«, Columbia University Libraries, www.columbia.edu/cu/lweb/archival/collections/ldpd_4079322/ (Zugriff 5 Februar 2019); zu Richter siehe Christopher Fifield: Hans Richter, Woodbridge 2016, S. xvi f.

Bayreuth dabei, da er den Verlust seiner Frau Cosima an Wagner immer noch nicht überwunden hatte; wie oben erwähnt, hatte er Wagners Interpretation der Sinfonie nur in den 1840er-Jahren erlebt. Von ihm haben wir zwar ebenfalls keine annotierte Neunte, allerdings hatte Richard Strauss in seiner Jugend die ganzen Vortragsbezeichnungen von Bülows in seine eigene Ausgabe der Sinfonien Beethovens eingetragen. Er war offenbar der Meinung, er hätte dadurch einen Draht zu Wagner selbst; Jahre später schrieb er ganz vorne in seine letzte, ebenfalls annotierte Arbeitspartitur der Neunten: »Alles Wesentliche über diese Sinfonie ist von Rich. Wagner«. Und als Gustav Mahler nach einer Wiener Aufführung der Neunten im Jahr 1900 von der Presse wegen seiner Retuschen der Partitur stark angegriffen wurde, ließ er für das Publikum der Konzert-Wiederholung eigens einen Text drucken und aushändigen, worin er zu seiner Verteidigung explizit auf Wagners Praktiken und auf dessen Aufsatz über die Neunte verwies.³⁷

Wir können also einen ›Stammbaum‹ für die Interpretationsgeschichte der Neunten Sinfonie Beethovens konstruieren, der mit Wagner anfängt und über von Bülow, Mahler, Strauss, Weingartner, Walter, Klemperer und Furtwängler bis weit in das 20. Jahrhundert reicht, aber wir stehen vor der merkwürdigen Tatsache, dass die Generation ab Mahler und Strauss (die sich voll und ganz zur Auffassung Wagners bekannte) nie eine Aufführung unter der Leitung Wagners gehört hatte, sondern auf die mündliche Überlieferung von Hans von Bülow beziehungsweise auf Wagners eigene Schriften angewiesen war.

Nun aber ist eine Quelle aufgetaucht, die uns neue Einsichten in Wagners Interpretation der Neunten bietet und als Folge dessen auch gewisse Fragen für die obengenannte ›Wagner'sche‹ Interpretationsgeschichte der Sinfonie aufwirft. In der Bibliothek des Wagner-Museums in Bayreuth liegt eine Partitur der Neunten Sinfonie, dort anscheinend in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg deponiert, deren Titelblatt folgende Vermerke trägt: »Adolf Wallnoefer Wien« in Tinte; »1871. Bayreuth« in Bleistift; dann einen Stempel »Adolf Wallnöfer« und schließlich »während der Probe eingetragen«, erneut in Bleistift (Abbildung 8).

Das Jahr »1871« wurde wohl von einer fremden Hand geschrieben, vielleicht vom Bibliothekar hinzugefügt, als der Band in den 1950er-Jahren katalogisiert wurde (das Erscheinungsdatum dieser Litolf-Ausgabe war in der Tat 1871, was zwar nirgendwo in der Partitur selbst steht, aber beim Katalogisieren üblicherweise ermittelt wird). Dieses Exemplar enthält zahlreiche Annotationen. Aber es ist nicht sofort ersichtlich, wann genau sie gemacht wurden und inwiefern sie einen belegten Bezug zu Wagner haben. Dafür brauchen wir etwas mehr Informationen über deren Provenienz.

Adolf Wallnöfer (1854–1946) ist kein gänzlich Unbekannter. Zu seinen wichtigen Geburtstagen erschienen gelegentlich biografische Artikel in der deutschen Fachpresse,

37 Für ein Faksimile dieses Textes siehe Knud Martner: *Mahler's Concerts*, New York 2010, S. 124.



ABBILDUNG 8 Titelseite zur von Wallnöfer annotierten
Partitur von Beethovens Neunter (»1871«)

allerdings ging er schon zu Lebzeiten weitgehend vergessen (ein Artikel in der Zeitschrift für Musik von April 1939 zu seinem 85. Geburtstag beginnt mit der Frage: »Wer kennt heute noch den Namen Adolf Wallnöfers?«).³⁸ Die neuere Wallnöfer-Bibliografie besteht aus einem einzigen Artikel von Christiane Wiesenfeldt aus dem Jahr 2006.³⁹ In der Wagner-Literatur wird er so gut wie nie erwähnt. Die Familie Wallnöfer hat inzwischen seine eigene, in späten Jahren geschriebene Autobiografie herausgegeben. Darin stellt er sich quasi ins Zentrum der deutschen Musikwelt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Er beschreibt, wie er mit Nietzsche spazieren ging, wie er als Kopist für Wagner in der »Nibelungenkanzlei« arbeitete, wie er die großen Wagner-Rollen unter Mahler in Prag und Wien sang, wie er sich mit Brahms in Wien unterhielt und vieles mehr.⁴⁰ Man könnte fast meinen, es handle sich hier um eine Art »Walter-Mitty-Figur« – einen Fantasten, an den sich sonst niemand erinnert (denn »Wer kennt heute noch den Namen Adolf Wallnöfers?«, siehe oben). Aber auch wenn die Autobiografie Wallnöfers hie und da anscheinend kleine Flüchtigkeits- beziehungsweise Erinnerungsfehler aufweist, bestätigen die Forschungen Wiesenfeldts sowie neuere Ermittlungen des Schreibenden, dass Wallnöfer nicht nur die obgenannten Persönlichkeiten kannte (so bringt Wiesenfeldt in ihrem Artikel unter anderem Briefe von Brahms, Liszt, Mahler, Strauss im Faksimile), sondern in der Tat ein bemerkenswerter Mann war, der zu Lebzeiten Erfolge auf den großen Bühnen der Welt erlebte, etwa in New York. Der Theaterintendant Angelo Neumann, für seine Wagner-Truppe berühmt, erinnerte sich später an Wallnöfer als »einen vortrefflichen Darsteller des Siegmund«, ⁴¹ Zeitungsberichte und Konzertplakate bieten ebenfalls unleugbare Beweise seiner Tätigkeiten als Heldentenor⁴² – als er Prag 1895 verließ, brachte sogar das Prager Tagblatt einen Artikel auf der ersten Seite mit dem Titel »Wallnöfer's Abschied« und beschrieb ihn als »erklärte[n] Liebling des Publicums«. ⁴³ Seine Stimme kann man heute auch auf YouTube bewundern.⁴⁴ Er war übrigens auch als Komponist tätig – seine Oper Eddystone wurde 1889 in Prag unter keinem Geringerem als Carl Muck uraufgeführt.

38 Roderich von Mojsisovics: Der Nestor der deutschösterreichischen Tondichter. Zum 85. Geburtstage Adolf Wallnöfers (26. April), in: Zeitschrift für Musik 106, S. 404–406.

39 Christiane Wiesenfeldt: »Niemals nach leicht errungener Popularität haschend [...]«. Ein Portrait des Sängers und Komponisten Adolf Wallnöfer (1854–1946), mit unveröffentlichten Briefen von Liszt, Brahms, Strauss und Mahler, in: Die Tonkunst online 4 (2006), Ausgabe vom 1. April.

40 Wallnöfer: Autobiographie, S. 21f., 51 und 72.

41 Angelo Neumann: Erinnerungen an Richard Wagner, Leipzig 1907, S. 275.

42 Siehe etwa Martner: Mahler's Concerts, S. 51–53.

43 Dr. v. B.: Wallnöfer's Abschied, in: Prager Tagblatt vom 25. Mai 1895, S. 1–3.

44 Für »Lache Bajazzo« aus Leoncavallos Pagliacci (auf Deutsch), siehe www.youtube.com/watch?v=7J-lJZUzw8c (Zugriff 1. Juni 2018).

In seiner Autobiografie schreibt Wallnöfer, er hätte Anfang Mai 1872 einem von Wagner dirigierten Konzert in Wien beigewohnt und sei nachher mit anderen jungen Bewunderern und dem Komponisten zusammengesessen. Wagner lud sie alle zur Grundsteinlegung in Bayreuth ein, die zwei Wochen später, an seinem 59. Geburtstag (22. Mai) stattfinden sollte. Wallnöfer fuhr hin. Da er Gesang studierte (er war damals noch Bariton) und den Leipziger Chordirektor Carl Riedel kannte, der bei der Einstudierung des Chors half, durfte Wallnöfer in der Aufführung der Neunten Sinfonie Beethovens unter Wagners Leitung im Markgräflichen Opernhaus mitsingen. Aus der Erinnerung schreibt er unter anderem: »Wagner dirigierte nun [das heißt in der Probe] auswendig die 9. Symphonie von Beethoven und machte dabei viele bemerkenswerte Tempoänderungen [...]. Ich hatte meine Partitur mitgenommen um mitzulesen und notierte mir alles genau.«⁴⁵ Von daher erklärt sich also die Bemerkung auf dem Titelblatt der Bayreuther Partitur: »während der Probe eingetragen«. Auffallend ist, dass Wallnöfers Annotationen in den ersten drei Sätzen am ausführlichsten sind – was aber einen weiteren Beweis für deren Echtheit bietet, denn im letzten Satz musste er mitsingen und konnte an diesen Stellen selbstverständlich nichts notieren.

Wenn man Wallnöfers Partitur mit den Berichten von Porges und Tappert vergleicht, so findet man bemerkenswerte Kongruenzen, aber auch einige wichtige Unterschiede, die darauf hinweisen, dass Wallnöfer vielleicht der aufmerksamste Beobachter dieser drei war. Wir werden hier einige wenige Beispiele näher anschauen. Über die erste Erwähnung des »Freude«-Themas im letzten Satz schreibt Porges: »Und nun begannen die Bässe und Violoncelle im mystischen Unisone jene Melodie, in der wie nie zuvor das Evangelium der Menschheit verkündet wird.«⁴⁶ In seiner Partitur notiert hier Wallnöfer das Wort »mystico« – so scheint es naheliegend, dass beide einen Begriff verwenden, der von Wagner während der Probe genannt wurde. Ein interessantes Beispiel bietet auch der langsame Satz. Hierüber schreibt Tappert:

»Die Verständigung wird sehr erleichtert durch erläuternde Bemerkungen, welche Wagner in der knappen Form des Kernspruchs zu geben pflegt. »Keine Gefühls-Nuance! kein Affect! Wie hinter einem Schleier muss das klingen!« – und der Hornist blies seine Cesdur-Tonleiter (3. Satz) sofort ganz anders.«⁴⁷

In seiner Partitur notiert Wallnöfer an dieser Stelle ebenfalls »ohne Affect« (Abbildung 9).

Porges beschreibt diese Passage ähnlich wie Tappert, aber mit einem bedeutenden Unterschied, nämlich »Effekt« statt »Affect«:

⁴⁵ Wallnöfer: Autobiographie, S. 17.

⁴⁶ Porges: Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie, S. 29.

⁴⁷ Tappert: Die Festtage in Bayreuth, S. 376.

Handwritten musical score for the Ninth Symphony, page 94, annotated by Wallnöfer. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. B.), and Cor Anglais (Cor. Es.). The music features a crescendo (cresc.) and a 'Mondschein-Ruf' (Moonlight Call) annotation. The bottom of the page reads 'In stesso tempo'.

ABILDUNG 9 Von Wallnöfer annotierten Partitur der Neunten, S. 94

»Und wie verstand da der Meister die Spieler unmittelbar in das Wesen der Sache einzuführen! ›Wie über die Wolken her müsse diese Stelle erklingen; ›sie dürfe gar nicht auf den Effekt gespielt werden:‹ ›je zarter, desto hörbarer;‹ lauteten seine das ideale Bild wie blitzartig vor die Seele zaubernden Bemerkungen. [...] Es ist, als wäre der Schleier gehoben, der uns sonst das Wesen der Dinge verhüllt, und wir dürfen nun offenen Auges die Tiefen der Gottheit schauen. Diese überirdische Spannung einer erhabenen Andacht fließt dann (Modulation nach C-dur) in alle unsere Lebensadern ein, und selige Schauer, die wir nie vorher gekannt, erfassen unser Herz.«⁴⁸

Vielleicht hat Porges Wagners Worte nicht genau mitbekommen. Schließlich saß Wallnöfer im Chor, wird also Wagner direkt ins Gesicht geschaut haben, Porges hingegen saß vermutlich im Zuschauerraum, also hinter Wagners Rücken, wo des Meisters Erklärungen leichter missverstanden werden konnten. Bei Wallnöfer ist es übrigens bemerkenswert, dass er hier zudem »Mondschein-Rufe« schreibt, denn diese Metapher finden wir auch sonst bei Wagner in dieser Zeit (siehe etwa Wagners oben zitierte Beschreibung der »mondscheinartig aufsteigenden Violine« bei Mozart in Über das Dirigieren).

Es gibt noch andere Stellen, wo sich Wallnöfer und Porges unterscheiden. Über den Anfang des ersten Satzes schreibt Porges:

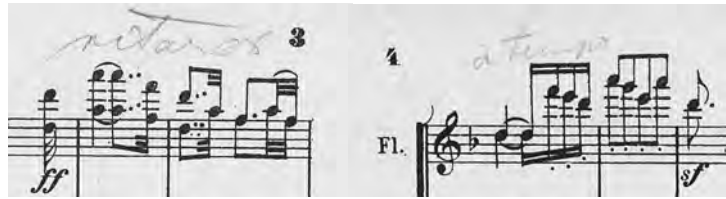
»Die zwei letzten Takte vor dessen Eintreten [des ersten Themas] wurden sehr breit und bedeutend langsamer als das Vorangehende ausgeführt, wodurch das ganze Crescendo den Charakter einer majestätischen Größe und Erhabenheit erhielt.«⁴⁹

⁴⁸ Porges: Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie, S. 22 f.

⁴⁹ Ebd., S. 6.

Wallnöfer hingegen notiert in seiner Partitur, dass dieses *Ritardando* erst ab dem Thema galt:

ABBILDUNG 10



Und an einer anderen Stelle im ersten Satz (ab Takt 194) notiert Wallnöfer ein *a tempo* zwei Takte später als Porges (der diese Takte hier genau wie bei Beethoven zitiert).⁵⁰



ABBILDUNG 11

Über das Scherzo schreibt Porges:

»Wie sinnig und drastisch zugleich wirkte (nach einem mäßigen Crescendo) das plötzliche Eintreten des Piano am Schlusse der schwierigen von dem Oboisten mit großer Zartheit gespielte Periode.«⁵¹

⁵⁰ Ebd., S. 10.

⁵¹ Ebd., S. 17.



ABBILDUNG 12

Wallnöfer bringt aber dieses piano einen Takt früher; er streicht sogar das piano durch, das von Porges in seinem Notenzitat (gemäß Beethoven) gegeben wird:

An orchestral score snippet for Wagner's Ring des Nibelungen, measures 486-487. The score is for a full orchestra, including Flute I (Fl. I.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. D.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tb.). The key signature is two sharps (F# and C#). The music is in 4/4 time. The score shows various dynamics, including 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'fp' (fortissimo). The measure number '[486]' is written above the staff. The Flute I part has a 'Fl. I.' marking above it.

ABBILDUNG 13

Wir können natürlich nicht objektiv wissen, wer Wagners Interpretation genauer wiedergibt. Nach eingehendem Studium von Wallnöfers Partitureintragungen, die auch viel mehr Details bieten als der Bericht von Porges, tendiert der Schreibende zur Meinung, dass im Allgemeinen Wallnöfer eher zu trauen ist. Dabei geben die Unterschiede zwischen den Berichterstatern zu denken – nicht nur im Hinblick auf die vorliegende Probensituation, sondern auch was die bisher als sehr vertrauenswürdig geltende, vier Jahre später entstandenen Berichte von Porges über den Verlauf der Proben zur Uraufführung des Ring des Nibelungen in Bayreuth angeht.⁵²

⁵² Heinrich Porges: Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. Eine Studie über Richard Wagner's »Ring des Nibelungen« München 1876.

Ob Wagner hier oder dort ein *piano* einen Takt früher oder später verlangte, ist zwar interessant, aber an sich allein nicht von besonderer Bedeutung. Insgesamt jedoch bietet Wallnöfers Partitur eine bisher ungeahnt detaillierte Quelle, die uns Wagners Kunst des Dirigierens veranschaulicht. Hier finden wir jene vielen Modifikationen in der Dynamik und im Tempo, von denen Wagners Zeitgenossen berichteten und die er selber in seinen Schriften empfahl. Nicht jede Seite dieser Partitur ist annotiert, aber an mancher Stelle finden wir pingelig detaillierte Angaben, etwa bei einem der Bassrezitative im letzten Satz, wo Wagner sogar den Auftakt zu Takt 81 um einen Viertel versetzte (Abbildung 14).

Es darf hier nicht verschwiegen werden, dass Wallnöfer im Scherzo die Verdoppungen anzeigt, die Wagner erst in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1873 beschrieb, allerdings fügt Wallnöfer das Datum »Jänner 1873« hinzu (Abbildung 15).

Vermutlich erzählte ihm Wagner in jenem Monat von der Idee dieser Horn-Verdoppelung, denn sein Aufsatz über die Sinfonie erschien erst später im Jahr. Nur an einer anderen Stelle hat Wallnöfer »Jänner 1873« hinzugefügt. Es scheint also, dass er seine Partitur durchaus als »Reliquie« jener Bayreuther Aufführung der Neunten Sinfonie aus dem Jahr 1872 betrachtete, weshalb er diese späteren Hinzufügungen ausdrücklich als solche kennzeichnete. Dies wiederum suggeriert, dass Wallnöfer in den Jahren danach keine Änderungen mehr vornahm, da er seine Quelle sonst unberührt lassen wollte.

Wenn man die Partitur Wallnöfers mit den von Mahler oder Strauss annotierten Partituren der Neunten vergleicht – Dirigenten, die sich ja dezidiert in der direkten Nachfolge Wagners verstanden – so stellen wir zahllose Unterschiede fest. Dies soll uns an und für sich nicht überraschen. Einerseits folgten Mahler, Strauss und ihre Nachfolger dem Beispiel Hans von Bülow, der ihnen quasi als Apostel des Meisters erschien, aber seit den 1840er-Jahren keine Neunte mehr unter Wagners Leitung erlebt hatte. Andererseits orientierten sie sich zwangsweise am Bericht von Porges beziehungsweise an Wagners Aufsatz über die Sinfonie, die er ein Jahr nach seiner Aufführung veröffentlichte und worin er seine Erkenntnisse festhielt, zu denen er erst im Laufe der Bayreuther Aufführung beziehungsweise danach gekommen war. Die »Wagner'sche Tradition« in der Rezeptionsgeschichte der Neunten, worauf sich Mahler, Strauss und andere bezogen, war also quasi eine Schimäre, die zwar Wagners Ideen und seiner Ästhetik huldigte, die aber – soweit wir dies anhand Wallnöfers Partitur beurteilen können – zu einem wesentlich anderen klanglichen Ergebnis führen musste als Wagners eigene Aufführung der Sinfonie in Bayreuth. Allerdings hätte es Wagner vermutlich nicht anders gewollt: In seinen Schriften wird die Lebendigkeit des Vortrags als Ideal hervorgehoben – auch deshalb weigerte er sich (auch für seine eigenen Werke), Metronom-Angaben zu fixieren. Seine Kunst des *Rubato* musste von Natur aus flexibel sein – »zartlebig«, wie er zu

Adagio cantabile. Tempo I. Allegro.

Fl. I. dolce. dolce. Fl. I. p. cresc. p.

Ob. Ob. I. p. cresc. p.

Cl. Cl. I. dolce. p. cresc. p.

Fag. dolce. p.

Cor. D. Adagio cantabile. Tempo I. Allegro. p.

Cor. B. p.

Adagio cantabile. Tempo I. Allegro.

p cresc. ff

Allegro assai. $\text{♩} = \text{so.}$ Tempo I. Allegro. 107

Fl. dolce.

Ob. dolce.

Cl. dolce.

Fag. dolce.

Ctr. Fag. dolce.

Cor. D. Allegro assai. $\text{♩} = \text{so.}$

Tr. Allegro assai. $\text{♩} = \text{so.}$

Tp. Allegro assai. $\text{♩} = \text{so.}$ Tempo I. Allegro. f

ABBILDUNG 14 Partitur nach Wallnöfer, 4. Satz, Takt 63–87

schreiben pflegte⁵³ – und hätte nie festgeschrieben werden können. Nur dank dieser Flexibilität konnte Wagner auch die Retuschen Beethovens mit seinem Glauben an die absolute Texttreue in Einklang bringen, ohne den damit verbundenen Widerspruch zu erkennen. Die Interpretation eines Werks sollte für Wagner aus dem Werk selbst fließen, sie durfte nicht auf Basis eines von außen her aufgezwungenen Schemas erfolgen. Heinrich Schenker zum Trotz können wir Wagners Kunst des Dirigierens vielleicht am besten mit jenen Wörtern zusammenfassen, die er in anderem Zusammenhang in seiner Autobiografie notierte: »nicht von außen, sondern nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen«. Die Quellen lassen nicht daran zweifeln, dass seine Nachfolger – ob Bülow, Mahler, Strauss, Nikisch oder Furtwängler – in ihrer Dirigierkunst ebenfalls dieser Meinung waren. Darin gehörten sie vielleicht doch alle zur gleichen, ›Wagner'schen‹ Tradition.

53 Siehe etwa Wagner: *Über das Dirigieren*, S. 291.

Inhalt

Vorwort 8

INTERPRETATION – BEGRIFF, METHODE, PRAXIS

Laure Spaltenstein Interpretation als treue Übersetzung.
Zur Frühgeschichte eines vieldeutigen Begriffs 15

Kai Köpp Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf
einer historischen Interpretationsforschung 28

Manuel Bärtsch »Interpretation«. Beethovens Sonate A-Dur op. 101
in der Sicht von Eugen d'Albert und Frederic Lamond 49

Sebastian Bausch Klavierrollen als Interpretationsdokumente.
Ein Erfahrungsbericht als Leitfaden für Einsteiger 71

Camilla Köhnken Beethoven-Auslegung zwischen Liszts »Deklamationsstil« und
Bülows »Vivisektionsversuchen«. Auf den Spuren Liszt'scher Interpretationsideale
in Hans von Bülow's instruktiver Edition der Klaviersonaten Beethovens 92

Neal Peres Da Costa Carl Reinecke's Performance of his Arrangement of the
Second Movement from Mozart's Piano Concerto K. 488. Some Thoughts
on Style and the Hidden Messages in Musical Notation 114

Carolina Estrada Bascuñana Enrique Granados's Performance Style.
Visualising the Audible Evidence 150

Lukas Näf Tempogestaltung in Weberns Sinfonie op. 21 180

INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

Christoph Moor »Ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde«.
Die Rezeptionsgeschichte der Jupiter-Sinfonie in Beethovens Wien 195

Luisa Klaus Objektive Bruckner-Interpretation? Zur Aufführung
der Trio-Entwürfe für die Neunte Sinfonie 1940 205

Chris Walton Von innen und von außen. Beethovens Neunte Sinfonie
und die »Wagner'sche« Dirigiertradition 218

Lena-Lisa Wüstendörfer Streit um Fidelio. Gustav Mahler und
Felix Weingartner im Disput um Werktreue 238

INTERMEZZO

Robert Levin Turning Point to Musical Modernity. Beethoven as
Executor of the Legacy of C. P. E. Bach. Concert Lecture 249

INTERPRETATION – INSTRUMENTE, ANALYSE, EDITION

Martin Skamletz »Man hat diese Erweiterung des Tonumfanges seit ein paar Jahren
an den Tasteninstrumenten sehr weit getrieben.« Der Umgang mit Grenzen
beim späten Mozart und beim frühen Beethoven 263

Stephan Zirwes Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx'
Beethoven-Analysen 291

Michael Ladenburger Was können wir aus Originalhandschriften
von Beethoven für eine angemessene Interpretation lernen? 301

Federica Rovelli Die Skizzenbuch-Ausgaben und ihre
mögliche digitale Zukunft 317

Johannes Gebauer Interpretationspraktische Stemmantik. Philologische
Methoden in der Interpretationsforschung am Beispiel annotierter
Notenausgaben von Rodes 24 Capricen und Beethovens Violinkonzert 334

John Rink Chopin Copying Chopin 349

Tomasz Herbut Alexander Goldenweiser und Beethovens
Sonate op. 110 – eine Spurensuche 366

INTERPRETATION – KREATIVE ANEIGNUNG

Thomas Gartmann Beethoven als sein eigener Interpret. Gedanken zur
Bearbeitung der Klaviersonate op. 14/1 für Streichquartett 379

Ivo Haag Die Sinfonien von Johannes Brahms – (auch) Klaviermusik? 399

Michael Lehner Das Orchester auf dem Klavier. Welte-Klavierrollen von Gustav
Mahler und Richard Strauss als interpretationsanalytische Quellen 413

Roger Allen "That Is What Music Really Is". Richard Wagner's Reception
of Beethoven's Piano Sonata in A Major Op. 101 431

Daniel Allenbach Eine ›heroische‹ Neunte? Dmitri Schostakowitschs Neunte
Sinfonie im Vergleich mit Ludwig van Beethovens Sinfonien Nr. 3 und 9 441

Simeon Thompson Beethoven und der Zweite Weltkrieg in der künstlerischen
Reflexion der Nachkriegszeit. Stanley Kubricks A Clockwork Orange und
Rolf Liebermanns Leonore 40/45 456

Michelle Ziegler Rettungsversuch im Jubiläumsjahr. Mauricio Kagels Aufarbeitung
der Beethoven-Rezeption in der Ludwig van-Werkgruppe (1970) 465

Leo Dick Über den späten Beethoven zur ›Postidentität‹. Die Suche nach liminalen
Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks
Berliner Produktion Büro für postidentisches Leben 476

Elizabeth Waterhouse Choreographic Re-mix. William Forsythe's Trio (1996)
and Beethoven's String Quartet No. 15 in a Minor Op. 132 487

László Stachó "Gradus ad Parnassum".
The Purgatory of Instrumental Technique 505

Namen-, Werk- und Ortsregister 522

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 534

RUND UM BEETHOVEN

Interpretationsforschung heute •

Herausgegeben von Thomas

Gartmann und Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 14



Dieses Buch ist im Dezember 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen zum gesamten Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2019. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-94-9